"Иной судьбы я не желал..."

Ефросинья Леонидовна Бондарева

SHOUT
SHARE
IT

•

Ефросинья БОНДАРЕВА

"ИНОЙ СУДЬБЫ Я НЕ ЖЕЛАЛ..."

"Чтобы выразить себя и время..."

...Так объяснял выбор главного дела жизни выдающийся деятель белорусской культуры кинорежиссер Виктор Тимофеевич Туров. А выбор этот определила, по его словам, сама судьба. Она с самого детства ввергла его в водоворот событий, впечатления от которых были столь сильны, что их нельзя было выразить иначе, как через искусство, и самое универсальное из них - кино.

Вите Турову не было еще и пяти лет (он родился 25 октября 1936 года), как началась Великая Отечественная война. Семья Туровых жила в Могилеве, отец Тимофей Антонович был партийным работником, мать Мария Исаевна - комсомольским. Когда немецкие войска приближались к Могилеву, отец занимался эвакуацией населения, а свою семью отправил в деревню к старшему брату Николаю. Уходя в партизаны, отец и семью собирался забрать с собой. Но не успел. Его арестовали и расстреляли.

Мария Исаевна с Витей и дочерью Светой вернулась в Могилев. А осенью сорок третьего года попала в облаву, и ее с детьми и другими могилевчанами вывезли в Германию. Вите было уже семь лет, и он хорошо запомнил тот семейный концлагерь в Рейнской области. Взрослые работали до изнеможения за баланду и пайку хлеба, дети тоже пытались добывать хоть какую-то пищу. В одну из таких вылазок Витя попался на глаза начальнику концлагеря и был избит до полусмерти. С того времени у него на всю жизнь остался шрам на лице и травмированная почка. И, конечно же, ненависть к фашистам.

Здесь семья Туровых находилась более двух лет - до освобождения союзниками. Затем жили в американской зоне, ожидая возможности возвратиться на родину. И, наконец, настал момент, который потом уже взрослый Виктор Туров, студент Института кинематографии, и его друг поэт и оценарист Геннадий Шпаликов назовут "Фиеста - 45", мечтая под таким названием создать фильм.

Праздник освобождения, возвращение в родной Могилев остались в памяти и сознании на всю жизнь. Как и та радость, с

которой рано повзрослевший мальчишка учился в школе, посещал драмкружок, выходил на сцену Дворца железнодорожников. И учителя уже видели в нем будущего артиста, так увлеченно и с неподдельным чувством читал он стихи, исполнял в школьных спектаклях роли героев-романтиков, а однажды сыграл даже Арбенина в лермонтовском "Маскараде". Но в глубине сознания все более отчетливо созревало желание рассказать о пережитом и о том, какой хотелось бы видеть жизнь после страшной войны. Хотелось самому участвовать в процессе очищения и преображения человека. Так юноша-романтик устремился к искусству, которое все может, которое - "сама жизнь", как считал он тогда.

Окончив школу, Виктор поехал в Москву, поступать в Институт кинематографии. Поначалу собирался на актерский факультет, но не решился из-за шрама на лице, полученного в фашистском концлагере. Выбрал режиссерский, надеясь, что эта профессия позволит передать другим накопившиеся чувства.

В то лето - 1955-го года - набирал студентов в свою режиссерскую мастерскую А. П. Довженко. "Застенчивый белорус", как говорил потом сам Виктор, понравился признанному мастеру эмоциональной реакцией на задаваемые вопрооы. Привлекла его и вступительная работа абитуриента - "Детство кончается рано". В ней - не фантазии вчерашнего школьника, а рассказ о том, что видел своими глазами, как воспринял мальчик жизнь и события Великой Отечественной войны.

О встречах с Александром Петровичем Довженко, о беседах с ним, во время которых он говорил о долге и ответственности художника, его личности, о принципах творчества, умении "видеть в луже не грязь, а отражение неба", - Виктор Туров потом вспоминал как о великих уроках жизни и профессии. А сама личность создателя фильмов "Звенигора", "Арсенал", "Земля", "Щорс", "Мичурин", документальных кинобаллад - восхищала гармонией красоты. Из курса, который первый и последний раз набрал А. П. Довженко, вышла плеяда необычайно талантливых, оригинальных режиссеров. Однокурсниками Виктора Турова были Отар Иоселиани, Лариса Шепитько, Джемма Фирсова, Георгий Шенгелая, Александр Митта, Маргарита Касымова. У каждого из них - своя индивидуальность и место в кино, и все они считают себя учениками Довженко, хотя проучились у него всего полтора года (в ноябре 1956 года Александр Петрович Довженко умер, в начале съемок фильма "Поэма о море").

Темы первых самостоятельных постановок Туров брал из военного детства. Но ему хотелось рассказать и о послевоенном обновлении освобожденной родной земли, интересовали и

события первых пятилеток как перекличка поколений, времени прошедшего и настоящего. Это нашло отражение в документальных киноочерках, созданных студентом-практикантом в 1959-60 года, - "Наш Солигорск", "Гомельские танцоры", "Беларусь социалистическая" и "Славный путь", а также в игровых киноновеллах "Комстрой" (1961) и "Звезда на пряжке" (1962), В первом из них Виктор Туров встретился с оператором Анатолием Заболоцким, во втором - с поэтом и сценаристом Геннадием Шпаликовым. То было начало сотрудничества, предопределившее важные моменты в становлении режиссера.

В этих работах еще трудно заметить особость, которая потом будет определять творчество Турова, но слагаемые ее намечались - эмоциональность, единство смысловых акцентов и пластики.

В мае 1961 года на экраны вышел созданный на киностудии "Беларусьфильм" альманах "Рассказы о юности" (под художественным руководством зачинателя игрового кино в республике Юрия Викторовича Тарича). Шесть отдельных киноновелл составили эту картину. Две первые - "Секретарь укома" и "Комстрой" - поставлены только что закончившим ВГИК режиссером Борисом Степановым и тогда еще студентом Виктором Туровым. В целом картина представляет собой романтическую балладу о комсомоле, преемственности героических традиций. Герои "Секретаря укома" защищают идеи революции в гражданскую войну. В. Туров для пробы сил в игровом кино выбрал новеллу выпускника ВГИКа Петра Василевского об одной из комсомольских строек 30-х годов. Вероятно, выбрал потому, что в ней намечалась сложная расстановка классово-социальных сил и психологических взаимоотношений персонажей.

И все же сперва в игровом кино работа молодого режиссера не выявила еще главное его, туровское. Для этого потребовалась иная драматургия - с углублением в душевное состояние человека, исповеднической формой повествования.

И свое лицо иметь...

В 1964 году еще не защитившему диплом студенту на киностудии "Беларусьфильм" предложили поставить картину по повести писателя Павла Нилина "Через кладбище", посвященную белорусским партизанам. И Туров согласился, увидев в ней возможность показать войну в тылу врага глазами подростка - шестнадцатилетнего партизана. В повести воскрешаются не героические события с победными партизанскими рейдами, а "частные" моменты патриотической борьбы, воссоздана атмосфера сопротивления оккупантам. С картиной "Через

кладбище" В. Туров поехал в институт защищать диплом. Члены государственной комиссии были единодушны во мнении - работа концептуально зрелая, художественно завершенная, и поставили выпускнику высшую оценку - "отлично". А в начале 1965 года первая полнометражная картина молодого режиссера из Беларуси вышла на всесоюзный экран и сразу же вызвала интерес у зрителей и критиков. Те и другие увидели в ней произведение, созданное людьми талантливыми, со своим мироощущением, образным строем.

Авторы фильма "Через кладбище" - сценарист П. Нилин, режиссер В. Туров, оператор А. Заболоцкий, художники В. Дементьев и Е. Игнатьев, с первых же кадров и эпизодов погружают зрителя в атмосферу тревожного времени: нависшие над полем свинцовые тучи, притихший, будто затаившийся лес. Камера въезжает в него, и перед нами открывается почти будничная картина жизни: дымят костры, женщины стирают одежду, возле них дети - это семейный партизанский лагерь, в нем укрылись мирные люди, спасаясь от оккупантов. Характер повествования определила экспозиция фильма. Как верно отметил московский кинокритик Игорь Пономарев в рецензии в журнале "Искусство кино", авторы как бы предупредили зрителей, что в картине не будет всего того, чему по уже сложившимся традициям полагается быть в фильме о партизанах: облав, переодетых в немецкую форму разведчиков и т. п. И при этом, глядя на экран, ощущаешь, что идет борьба, противостояние сил добра и зла. А крупно снятое обгорелое дерево на взгорке близ деревни, где произошла драма, поле обожженных кочанов капусты создают визуальный образ войны.

Редакция журнала "Искусство кино" в №5 за 1965 год под рубрикой "Начало" представила своим читателям наиболее обнадеживающих молодых режиссеров второго послевоенного поколения. И наряду с О. Иоселиани, Э. Климовым, А. Кончаловским, В. Шукшиным и другими есть имя В. Турова.

Туров внимательно анализировал почти все, что говорилось о фильме, особенно выделяя те моменты, которые критики и придирчивые зрители на творческих встречах считали недостаточно убедительными.

Когда фильм вышел на экраны, он попал в поле зрения всех белорусских газет. И не все они безоговорочно принимали "Через кладбище". Журналист и писатель К. Губаревич, например, не находил в фильме цельности, завершенности образов (прежде всего матери), видел "необязательные разговоры", "затянутые проезды", "статичные сцены".

В. Туров без свойственной молодым авторам запальчивости

воспринимал замечания о несовершенствах фильма. И объяснял, почему он для своей дипломной работы и "первой публичной исповеди" выбрал повесть русского писателя о белорусских партизанах. В статье "Исследовать судьбы сверстников" (журнал "Советский экран" № 14 за 1966 год) режиссер писал: "Более всего мне близки такие произведения искусства, которые, имея значение для многих, одновременно являются очень "личными". Повесть давала возможность пластически выразить волновавшие меня мысли о тех, кто выиграл войну, находясь бок о бок со смертью". Более чем через тридцать лет (в 1995 г.) в связи с празднованием 100-летия Мирового кинематографа решением ЮНЕСКО фильм "Через кладбище" был включен в список 100 лучших фильмов мира.

В. Т. Туров был, конечно, рад видеть свой первый полнометражный фильм в столь почетном списке, но говорил, что предпочел бы поставить на его место "Я родом из детства". Эта работа для режиссера была программной, в ней полнее, объемнее выражены мироощущение и устремление поколения "шестидесятников" в искусстве.

"Я не могу двигаться дальше, пока не выскажусь о своем детстве", - говорил В. Туров на встрече со зрителями, в ответах корреспондентам. Для фильма-исповеди кстати оказались слова очень популярного в послевоенные годы французского писателя Антуана де Сент-Экзюпери "я родом из детства" - из чудесной сказки о мальчике в космическом пространстве. Название настолько органично слилось с содержанием фильма и лейтмотивной линией творчества режиссера, что сопровождало всю его жизнь в кинематографе. Встретишь в прессе название статьи или интервью "Я родом из детства" и становится понятно - это о Турове.

Главные герои фильма - подростки. Сами же авторы - сценарист и режиссер, хотя и не присутствуют в кадре, но чувствуются во всем - в закадровом голосе, в интонации, в рассыпанных по киноповествованию реминисценциях о том, откуда пришли три подростка, - Женя, Игорь, Юра, кто они, их родители. "Детство у них было разное, - звучит голос автора за кадром в начале фильма, - но в чем-то удивительно похожее, может быть, потому, что у всех в детстве была война".

Поначалу кажется, что перед нами выхваченные из реальности эпизоды. Но постепенно они складываются в общую картину, гораздо более широкую и глубокую, чем ответ на вопрос "Как это было?". Авторы включают нас в раздумье, нравственную оценку и чувственное восприятие того, что заключено в кадрах. В них - пульсирующая память Шпаликова и Турова, потерявших

отцов. Оператор Александр Княжинский, художник Евгений Ганкин нашли точный зрительный образ времени, включив в изображение множество, казалось бы, не обязательных деталей, из которых в художественном произведении и образуется жизненность, а она - залог доверия зрителей. Художественная правда в фильме "Я родом из детства" - из той же ткани, что и в фильме "Через кладбище", только воссоздана она на более широком фоне.

На одном из творческих вечеров Нина Ургант с благодарностью вспоминала о Викторе Турове, в фильмах которого ей довелось исполнять роли замечательных женщин. "Как это важно, - говорила актриса, - найти своего автора, наконец, своего режиссера, как это было у меня с Виктором Туровым на "Беларусьфильме", у которого я сыграла в фильме "Я родом из детства" и в новой его картине "Война под крышами"". За роль Люси Н. Ургант удостоена Почетного диплома Союза кинематографистов СССР (1967 г.). И очень гордилась это наградой.

В картине "Я родом из детства" артистка раскрыла сложную гамму чувств своей героини - матери двух детей. Тревогу за мужа-фронтовика, радость встречи о ним, неожиданно заехавшим проведать семью. Во время этой встречи Евгений Ташков и Нина Ургант выплеснули на экран и нерастраченную любовь, и надежду на счастье, Провожая Федора снова на фронт, Люся и ее дети Женя и Лена надеялись на скорое возвращение и теперь уже насовсем - война была на исходе. Но через несколько недель пришла похоронка...

Сдержанно и благородно сыграл Высоцкий роль лейтенанта-танкиста. Небольшая по метражу, эта роль выросла в одну из ключевых, эмоционально сильных, напоминая о драмах многих и многих вдов, невест, не знавших семейного счастья мужчин В отношениях Люси и Володи - человечность, взаимопонимание. Это характерно для всего фильма "Я родом из детства", он гуманен, я сказала бы даже, деликатен по отношению авторов к своим героям и к нам, зрителям,

Присутствие Высоцкого, конечно, не ограничилось его появлением в семье Люси как заботливого соседа. Он поет, нежно перебирая струны гитары, истосковавшейся по человеческим рукам, поет о том, что видел и пережил, что отражает военную судьбу. "Нам говорили - нужна высота и не жалеть патроны. Вон покатилась вторая звезда вам на погоны"... Вырывается из квартиры Люси и звучит посвящением павшим песня "У братских могил нет заплаканных вдов, сюда ходят люди покрепче, на братских могилах не ставят крестов, но разве от этого легче"...

Однако случилось так, что "хриплый" голос Высоцкого не понравился тогдашнему кинематографическому начальству, и на озвучание этой ключевой песни режиссер пригласил Марка Бернеса. Замена полноценна, и Высоцкий не обижался. Со времени съемок фильма "Я родом из детства" Высоцкий полюбил Беларусь, приезжал сюда с Мариной Влади, писал песни для фильмов по романам А. Адамовича и сам их исполнял.

Быть может, я не дословно передала рассказ Турова о радости встречи с чудом. Но мне до сих пор помнится, с какой теплотой он говорил о реке, о пейзажах в туманной дымке, о дорогих ему людях.

Из всех друзей Туров больше всех любил Высоцкого. Он считал его личностью чрезвычайно одаренной и трагической не только из-за пристрастия к Бахусу. Драму, непонимание подлинной народности таланта видел он в его судьбе.

- Мы имеем звание и признание, - говорил Туров, - а Высоцкий и без этого народный.

Объединяло их и то, что оба были "детьми войны", и то, что встретились на картине о военном детстве. Туров рассказывал, как хотел Высоцкий сняться в этой картине, уговаривал его дать хоть какую-то роль. Виктор внял его просьбам и нашел хорошую роль - вернувшегося с фронта лейтенанта Владимира, а потом одобрил и несколько предложенных им песен - "Холода, холода", "Высота", "В госпитале", "Падают звезды", "Штрафные батальоны". Не все они вошли в фильм "Я родом из детства", но те, что вошли, обогатили его. Вошла и песня Высоцкого "Братские могилы", ранее написанная для спектакля на Таганке "Живые и мертвые" по пьесе Виктора Розова "Вечно живые". Исполнить же ее, по настоянию дирекции киностудии, был приглашен Марк Бернес.

У Высоцкого часто спрашивали, почему он свои выступления перед публикой начинает с песни "Братские могилы" из фильма "Я родом из детства"? Владимир Семенович, по свидетельству устроителей концертов, отвечал: "Потому что это была первая хорошая песня, которую я написал. А хорошие песни - в отличие от людей - долго живут..."

Туров считал, что далеко не все сказал о себе и времени в первых полнометражных фильмах, но сказал честно и с любовью к тем, кто испытал бесчеловечность войны и вышел из нее непобежденным нравственно. Сознавая несовершенство своих исповеднических фильмов "Через кладбище", "Я родом из детства", режиссер в то же время гордился ими, потому что именно в них смог высказаться с той мерой искренности, которую не заменит никакой строго выверенный профессионализм. Говорят, что художникам, как и родителям, все дети-творения

одинаково дороги. Туров же не скрывал любви к своим ранним произведениям, а позже к фильмам "Жизнь и смерть дворянина Чертопханова" по рассказам И. С. Тургенева, "Люди на болоте" по трилогии "Полесская хроника" И. П. Мележа . В экранизацию выдающегося литературного произведения режиссер, по его признанию, вложил все, что имел в мыслях, чувствах, душе. Но когда в Доме кино в октябре 1986 года проходил творческий вечер В. Т. Турова в связи с его 50- летием со дня рождения, он выбрал для показа "Я родом из детства".

Виктор Туров работал со многими операторами и всегда высоко ценил их "рукотворный", сопряженный с кинематографическими тайнами и эффектами труд. С особой нежностью он вспоминал Анатолия Заболоцкого и Александра Княжинского. "Мы были молоды, увлечены своей профессией, работали с азартом, - говорил Виктор Тимофеевич. - И камера была для нас волшебным пером". Не раз вспоминал о работе с Туровым Анатолий Заболоцкий. Уже будучи прославленным мастером операторского искусства, преподавателем ВГИКа, Александр Княжинский в числе более тридцати снятых им фильмов назвал три, которые он особенно ценил, и среди них - "Я родом из детства".

В это время завершил свою литературную дилогию Алесь Адамович. Он горел желанием работать в кино и именно с Туровым. И они сошлись.

Тем не менее фильмы по романам Адамовича создавались трудно, в них вносились поправки "инстанций" - художественного совета студии, кинокомитета республики, отдела культуры ЦК КПБ, Госкино СССР. А. Адамович был свидетелем, как режиссер довольно смело для того времени противостоял "усекновению" дилогии о партизанах. Когда однажды секретарь ЦК партии Белоруссии по идеологии С. Пилатович "делал внушения" авторам, В. Туров, не сдержавшись, возразил: "А почему вы считаете, что ваше мнение в кино самое главное?" Ответ был безапелляционным: "Потому что мы поставлены руководить"...

О тернистом пути фильмов "Война под крышами" и "Сыновья уходят в бой" к экрану, особенностях их съемок Туров рассказал в воспоминаниях о Высоцком:

"Они два с лишним года лежали на полках, их серьезно порезали, и сейчас они существуют совершенно не в том виде, как были задуманы первоначально. Кстати, некоторые сцены в картинах мы снимали специально к песням Высоцкого. Насколько возможно, стилизованно, не так "документально", более изобразительно, пластично, стремились, чтобы они убедительно укладывались в решение той или иной сцены... Кончился

производственный год, и Госкино необходим был расчет с киностудией. В конце декабря (1971 г.) фильмы были приняты и акт подписан".

Больше всего претензий на различных уровнях руководства было к авторам за "негероический" показ партизанской борьбы. Авторов же интересовали не боевые действия, а "война" в самих людях, их нравственно-психологическое состояние. Манеру повествования режиссер в принципе не изменил - та же, что и в фильмах "Через кладбище" и "Я родом из детства", неторопливость, негромкость рассказа, попытка выделить судьбы, состояния. И тот же "сюжетный развал", в котором упрекали Турова за предыдущие фильмы. Сам же он считал (и в том находил поддержку автора сценария), что не "закрученный сюжет", а пристальность взгляда необходимы, чтобы открыть в героях и ситуации что-то существенное и искренно высказаться самому.

Туров высоко ценил литературоведческие работы А. Адамовича, в частности, его книги о культуре творчества, становлении белорусского романа, написанные перед тем, как они стали работать над сценариями. С романами "Война под крышами" и "Сыновья уходят в бой" (авторское название последнего было "Пуля ищет сердце"; оно было изменено при подготовке к изданию по настоянию редакции) режиссер познакомился еще в машинописном варианте и увидел в них "наш белорусский материал".

Фильмы Турова и особенно партизанскую дилогию нельзя пересказать в какой-то сюжетной очередности.

Многоплановость, переплетение судеб, разнообразие характеров наполнили повествование деталями "хроники времени", что способствовало выражению главной авторской задачи - показу народного характера освободительной борьбы. Некоторые критики к недостаткам структурно-композиционной организации дилогии как "хроники жизни" относили неорганичное включение в нее песен Высоцкого. Они действительно возникают без привычного - видимого повода, но работают на фильмы активно.

А. Адамович, часто бывавший на съемках, определил песни Высоцкого как "крик памяти народной", - "привозил ли он их готовыми (например, "Аисты", "У нас вчера с позавчера шла спокойная игра", "Он не вернулся из боя", "Песня о земле", "Сыновья уходят в бой") или сочинял тут же на месте". К сожалению, в фильмах песни Высоцкого озвучены другим исполнителем и потеряли основное свое качество - "крик памяти".

Постановка дилогии "Война под крышами" и "Сыновья уходят

в бой", работа с Алесем Адамовичем для Виктора Турова, несмотря на все трудности, была важным этапом в творческой биографии. Режиссер обратился к белорусской литературе, ее эпическим событиям и героям. Может быть, без этой тернистой дороги он и не вышел бы к полноводью жизни, воплощению судеб народных, что определило его устремления в последующие десятилетия.

Творческое сотрудничество с Алесем Адамовичем пробудило у режиссера особый интерес к белорусской литературе, национальным характерам. Будучи первым секретарем Союза кинематографистов республики, а затем художественным руководителем творческой студии имени Ю. В. Тарича, заместителем директора "Беларусьфильма" по творческой работе, Туров старался привлекать к работе для кино белорусских писателей (И. Шамякина, А. Макаёнка, А. Петрашкевича, В. Адамчика, В. Козько и других). Он советовал коллегам-режиссерам внимательнее читать отечественную литературу, искать в ней то, что может способствовать отличию наших фильмов от выпущенных на других советских киностудиях. "Нас должны узнавать по почерку, как мы легко узнаем грузинские или литовские фильмы", - говорил он.

70-е: от классики к публицистике

Теоретики справедливо утверждают, что у каждого настоящего художника должна быть своя, проходящая через все творчество тема. В. Туров соглашался с этим, но говорил и был в том убежден, что "своя тема" понятие широкое и касается не только жизненного материала. Главное, чтобы то, о чем ты хочешь говорить, имело значение для многих, одновременно являясь очень личным. В этом плане и душевные порывы героев тургеневских произведений для режиссера оказались "личными", хотя, на первый взгляд, что общего между подростками военной поры и их матерями с персонажами из тургеневских рассказов в телефильме "Жизнь и смерть дворянина Чертопханова"? И почему В. Туров поставил эту дилогию сразу же после экранизации адамовичских "Партизан"? Он отвечал просто: пока искал "свой сценарий", Центральное телевидение заказало белорусскому объединению "Телефильм" экранизацию "Записок охотника". Студия "Экран" с доверием относилась к "Беларусьфильму" после постановки В. Рубинчиком "Гамлета Щигровского уезда" по произведениям Тургенева. Прочитал Туров сценарий Алексея Тулушева (редактора студии "Экран"), и понял, что Тургенев точно попадает в его "лирическое начало", а главное - классика, она требует высокой "планки творчества", "Мне хотелось, -

говорил режиссер, - взять у русского классика прежде всего мысли о духовности и бездуховности, показать, как в затхлой атмосфере провинциальной действительности гибнет талант, гаснет трепетная и щедрая душа".

К моменту создания телефильма "Жизнь и смерть дворянина Чертопханова" в творчестве Турова уже отчетливо выкристаллизовались такие определяющие черты, как авторская открытость чувств, эмоциональность, внимание к душевному состоянию человека, среде его экранного бытования. Поэтому "Чертопханов", тематически отдаленный от "Звезды на пряжке", "Через кладбище" и "Я родом из детства", "Войны под крышами" и "Сыновей", - не чужероден режиссеру.

Белорусские кинематографисты не раз обращались к творчеству И. С. Тургенева. И каждый раз классик вдохновлял их на произведения талантливые: "Гамлет Щигровского уезда" В. Рубинчика, "Жизнь и смерть дворянина Чертопханова" В. Турова, "Затишье" В. Четверикова, "Отцы и дети" В. Никифорова. А экранизацию классического романа "Отцы и дети", осуществленную В. Никифоровым, авторитетные критики и литературоведы признали оригинальной, выполненной с достойной первоавтора культурой. И "Чертопханов" органично вписался в этот ряд.

По прочтении режиссерского сценария В. Турова сыграть Чертопханова соглашался Вячеслав Тихонов, но съемки в телесериале студии имени М, Горького "Семнадцать мгновений весны" не позволили осуществить это желание. Туров рассказывал, что эту роль очень хотел сыграть Владимир Высоцкий и даже обиделся на своего друга, что он поспешил "взять какого-то литовца". Но когда увидел Бронюса Бабкаускаса, артиста известного Поневежского театра, выбор Турова одобрил и даже признался, что сам так не сыграл бы - проникновенно, благородно и по-настоящему драматично.

После фильма "Жизнь и смерть дворянина Чертопханова" Бронюс Бабкаускас станет любимым актером Турова. Почти во всех своих последующих фильмах режиссер находил для него если не главную, то чем-то примечательную роль. В Чертопханове же актер выявил и "дворянскую кровь", и черты характера личности неординарной - честь и достоинство, гордость, эмоциональную восприимчивость. Пантелей Чертопханов, каким его показал Бабкаускас, натура страстная, неукротимая. Сложная гамма чувств и состояний главного героя определили тональность фильма, его изобразительное и музыкальное решение, - полутона в цвете, контрастные переходы, акценты на внутреннем мире героев, состоянии природы, детали в костюмах

и интерьерах. Все это заметили и вынесли на экран оператор Эдуард Садриев, художник Александр Чертович, композитор Олег Янченко. Все они, как и сам режиссер, были молоды, переполнены эмоциями, отзывчивы к чувствам. Может быть, отсюда и пошла та линия отношения в белорусском кино к русской классике, которая привела в 80-е годы к созданию выдающегося произведения экранного искусства - телесериала "Отцы и дети" в постановке режиссера Вячеслава Никифорова.

Масштабы телефильма "Жизнь и смерть дворянина Чертопханова" более скромные, не претендующие на широкий показ России XIX века. Но есть в нем свой срез времени - томление и в итоге гибель личности, не нашедшей дела, сообразного ее амбициям и таланту души.

Режиссер Виктор Туров не был бы верен себе, не покажи он любовь. В телефильме страсть Чертопханова к зеленоглазой Маше (в этой роли режиссер снял свою вторую к тому времени жену Ольгу Лысенко, выпускницу ВГИКа) занимает много места. Утрата любви, как и гибель любимой лошади, - те подспудные мотивы, которые, оттесняя на второй план земские дела, приводят героя к самоубийству. Здесь авторы фильма на время потеряли нить тургеневского реализма и ослабили впечатление от своего лирического киноповествования. Они вновь находят эту нить, когда вслед за охотником-рассказчиком ведут нас в ночное, где у костра состязаются певцы. Пригласить Валерия Золотухина из Московского театра на Таганке Турову посоветовал Высоцкий. И Золотухин оправдал надежды: его исполнение песни "Не одна во поле дороженька пролегла", негромкое, задушевное, надтреснутым голосом, будто струна, которая вот-вот может оборваться, - один из кульминационных моментов фильма.

В период, о котором идет речь, В. Т. Туров - уже не только постановщик фильмов. Он уделяет много внимания организационной работе на киностудии, в союзе кинематографистов Беларуси. В феврале 1976 года состоялся IV съезд кинематографистов. В выступлении на нем Турова главной заботой было повышение качества выпускаемых в республике фильмов, подготовка кадров, особенно "среднего звена" - костюмеров, гримеров, монтажеров и других специалистов, без которых нет культуры производства.

По мнению Турова, увлекшись "гигантоманией" (расширением производственного плана), мы смирились с тем, что многие наши картины серые и бесцветные. А Союзкино выдает киностудии премии за выполнение производственного плана, не принимая во внимание качество. В мире еще много предательства, фальши, насилия, убийств, против которых мы

должны бороться своим искусством, это возможно лишь на высшем уровне, когда мы будем отдавать свои сердца и души. Мы отвечаем за все, что происходит вокруг нас. Нам нужно объединиться и делать одно общее дело.

На этом же съезде В. Т. Туров был избран первым секретарем правления Союза кинематографистов республики.

Что же касается его творчества 70-х годов, оно предстает тремя картинами, каждая из которых отмечена новизной тематики, активной гражданской позицией: "Время ее сыновей", "Воскресная ночь", "Точка отсчета".

Двухсерийная картина для киноэкрана "Время ее сыновей" по охвату событий, разветвленности сюжетных линий, обстоятельности характеристик главных героев, "вписанности" их судеб в судьбу республики, ее народа - это кинороман. Жанр, к которому белорусские кинематографисты обращались редко. В центре семья Гуляевых: мать, четыре ее сына и память об отце, погибшем накануне Великой Отечественной в финскую кампанию. Мать и старший сын Антон вырастили троих младших, воспитав в них любовь к труду, родной земле, ответственность за все, что на ней свершалось и свершается... "У нас есть только наше время. Наши заботы решать только нам", - эти слова авторы фильма вложили в уста одного из братьев Гуляевых, Павла (Ю. Горобец). Он в наибольшей степени выражает концепцию всего фильма, авторскую позицию. Как и в прежних фильмах Турова, во "Времени ее сыновей" герои находятся в ситуации морального выбора. Каждый из братьев делает его с ответственностью не только за себя, но и друг за друга и за всю страну.

Кинороман имеет литературные истоки - повесть инженера и писателя Арнольда Каштанова "Заводской район". В нем все основные события происходили на производстве, в конструкторском бюро и в цехах Минского тракторного завода. На основе повести автор написал киносценарий, получивший 1-ю премию на Всесоюзном конкурсе. Для доработки сценария Туров (он намеревался ставить двухсерийную картину) пригласил А. Тулушева, с которым работал на телефильме "Жизнь и смерть дворянина Чертопханова" и сам стал их соавтором.

Участие режиссера в написании сценария во многом определило эмоциональный его строй. Предложенную авторами тональность поддержал оператор Д. Зайцев, избрав яркие краски для показа современной Беларуси, всех тех мест, с которыми связаны жизнь и деятельность героев. Режиссер-постановщик необходимость такой стилистики объяснял двумя основными моментами: во-первых, желанием воспеть родную землю, показать, как прекрасна она несмотря на раны, оставленные

войной; во-вторых, контрастом по отношению к самой ситуации, когда самый талантливый и деятельный из героев фильма (директор завода Павел Гуляев) узнает, что он смертельно болен. Жажда жить, сопротивление смерти, стремление успеть сделать как можно больше из задуманного - проходит через весь фильм. Опорой для всех братьев в эти дни является Мать. Как всегда у Турова, она имеет не только свой облик, но и символическое значение, олицетворяя собой мудрость и мужество.

Авторы фильма старались обрисовать каждого из братьев, каждого наделить собственной судьбой. Антон (Н. Гриценко) до войны был колхозным бригадиром. Пришли немцы, ушел в партизаны. Его жену и детей фашистские каратели бросили живыми в колодец... Прошли годы, новая семья у Антона, а трагедия не забывается. И горит вечный огонь-фонарь над колодцем-могилой.

Второй по возрасту брат Петр (Б. Бабкаускас) - импульсивный, неуемной энергии человек, его касается все, что происходит на шахте в Солигорске. В том самом городе, о котором студент Туров снимал свой учебный фильм. Прямой и резкий, Петр обладает чуткой душой, готов за братьев отдать жизнь, но Павла спасти не может... И этот закаленный жизнью человек втайне от посторонних глаз плачет...

Самая большая творческая победа постановщика - Павел Гуляев. Герой любимого режиссером актера Юрия Горобца предстает личностью крупной. В произведениях литературы и искусства 70-х годов главным был конфликт производственный, в преодолении его проявлялась сущность человека. Павлу Гуляеву по производственной линии никто серьезно не противостоит, тракторы его завода работают на полях многих советских республик и других стран. И - неразрешимая драма: неужели придется умереть, не осуществив задуманное, оставив эту земную красоту? Павел не может с этим смириться и торопиться жить, пока... Это "пока" происходит за кадром - о смерти Павла мы узнаем из телеграммы Ивана в Ташкент другу Павла. На экране Павел предстает в разных обстоятельствах - в рабочем кабинете, в конструкторском бюро, в заграничной поездке, откуда возвращается с убеждением, что нигде нет такой "ласковой красоты", как дома, на белорусской земле. Павел и отдыхает по-крупному - угощает всех, кто присутствует в придорожном ресторане. И лишь оставшись один, не может скрыть драму, которую носит в себе. А когда братья приезжают к матери, дает волю слезам. "Мама, родная"... - только и сказал Павел, а нам понятно, какой это нежный сын...

Смысловая кульминация в фильме - поездка в деревню, где

родились и выросли Гуляевы. Мать не налюбуется на сыновей, но чует ее сердце что-то неладное. Все вместе они идут в старенькую хату, где прошло их детство, и каждый не может сдержать слез... До глубины души волнуют эти сцены, здесь наиболее явственно ощущается связь Гуляевых с Родиной в широком смысле слова. И изначальные качества братьев - отсюда, от мудрости и доброты матери, ее ласковых глаз, чуткого сердца, не очерствевшего от пережитого. Прочно стоит на земле старший из братьев Антон, но горящий над колодцем фонарь не позволяет забыть о прошлом. Так смыкается время ушедшее и настоящее, а слабый огонек негаснущего фонаря над колодцем-могилой переходит в тему Хатыни, колокола которой предупреждают: помните, люди, что было на этой прекрасной земле...

Для Виктора Турова фильм "Время ее сыновей" был постановкой принципиально важной. И не только тем, что в ней он выразил свое понимание и видение Родины, своего народа, создал образы, близкие ему по духу и мироощущению. На этой картине он почувствовал, что может дерзнуть решить еще более сложную задачу: экранизировать эпос народной жизни - трилогию выдающегося писателя Ивана Павловича Мележа "Полесская хроника", чтобы показать, откуда пошли "все мы, живущие на этой земле".

Пока вынашивал план экранизации, писал сценарий, необходимо было решать и производственные дела киностудии. Он чувствовал себя обязанным влиять на формирование тематического плана выпуска фильмов, работу режиссеров, которые брались за первые постановки. Этой проблеме он уделял много внимания как руководитель секции режиссуры киностудии "Беларусьфильм". Он был уверен, что уровень кинотворчества, настоящее и будущее студии зависят прежде всего от режиссуры: "Человек, подающий команду "Мотор!", - отвечает за все"...

Турова беспокоило отсутствие в кино своей белорусской школы. И в бытность руководителем Союза кинематографистов (1976-1981 гг.) он, можно сказать, начал кампанию за создание при киностудии такой штатной актерской группы, которая была бы основой театра-студии, как то было уже в России и Грузии. Идеи и страдания Турова не был напрасными. В конце 70-х в Доме кино состоялась первая премьера студийной актерской группы - это была "Утиная охота" по пьесе А. Вампилова в постановке выпускника Высших режиссерских курсов Валерия Анисенко. Деятельность студийных актеров Туров видел в тесной связи с театральными актерами. И в первом спектакле на главную роль был приглашен артист театра им. Я. Купалы Виктор Тарасов. С этого и начинался ныне хорошо известный в Минске театр-

студия киноактера.

"Откуда мы все пошли"

Чем более серьезно то, о чем говорит художник, тем более высока его ответственность за художественный уровень его работы.

Иван Мележ

Эти слова писателя предваряют объяснения Турова, почему его взяла за душу и не отпускала трилогия И. Мележа и с чем через нее он хочет выйти к современникам. Понимая богатство и значимость такой литературы, как "Полесская хроника", В. Туров заявил о своем главном принципе: как можно ближе быть к первооснове.

- Все время думаю, - говорил Виктор Тимофеевич, - как бы больше почерпнуть из этой полноводной реки жизни, вынести на экран многоголосье неповторимого края, не допустив схематизации образов, что так часто подстерегает экранизаторов. Особенно когда они обращаются к многоплановым и самобытным произведениям.

К экранизации мележевской трилогии Туров готовился более шести лет, перечитал все, что сам Мележ писал о работе над "Полесской хроникой" и что писали о ней критики. Во время работы над фильмами режиссер подчеркивал, что его привлекает в мележевской прозе не только "половодье чувств", жизнь как "река с многими руслами"; ему близка сама манера повествования - неторопливая, раздумчивая, вбирающая в себя и состояние природы, и богатство чувств людских, и непо-вторимость образов. Поэтому главной задачей экранизации считал: как можно больше "почерпнуть" из богатейшего источника и максимально это выразить средствами кино.

Романы наполнены красками жизни милого сердцу края, озвучены голосами его земляков. Мележ находит для описания всего этого точные, с местным колоритом слова, перевести которые в зримые образы - задача чрезвычайно сложная, до конца не выполнимая. Успех или неуспех в ее решении зависит от степени приближения к первоисточнику. Но прежде чем перейти к выяснению, что и в каких образах из литературной эпопеи предстает на экране, напомню еще о некоторых ракурсах, в которых виделась "Полесская хроника" постановщику фильмов. "Мне казалось, - говорил Туров, - что главным у Мележа является та любовь, то внимание и та мука, с которыми он переживает

судьбы своего народа, а также защита в людях человеческого достоинства и гордости, про которые он и ведет разговор. Именно это я и пытался сохранить в фильме, на этом строил свою концепцию экранизации".

В. Туров признавался, что ему не нужно было "перетрактовывать романы", так как его мысли и чувства "счастливо совпадали с мележевскими". Однако уже после первого фильма серии - "Люди на болоте" В. Туров признался, что пиетет перед романом кое-где обернулся против самой же экранизации, ибо приходилось обрывать эпизоды, некоторые линии, чтобы уложиться в метраж четырехсерийного фильма. Кроме того, "Полесская хроника" оказалась очень сложной, даже "неподатливой" для экранизации. Ее романы "текут как реки - то разбиваясь на десятки ручейков, то собираясь в одну мощную струю, то замирая тихими заводями или подводными течениями".

Конечно, не все рифы обошли экранизаторы, за некоторые "зацепились", но, по главному руслу и впадающим в него "ручейкам-линиям" прошли, говоря образно, не уронив вёсел.

В фильмах Турова, как и в романах Мележа, живущие среди болот люди достойны самого глубокого уважения, они трудолюбивы, честны, открыты добру, стремлению вырваться из бедности и темноты; они не утратили человеческие ценности.

Вслед за Мележем кинематографисты рисовали не экзотику Полесья, а жизнь во всей ее полноте - со страстям, бедами и горестями, любовью и страданиями. Когда цикл был завершен и показан зрителям, создатели его вместе с одобрением услышали упрек, что они идеализировали жизнь людей на болоте, приглушили социальные противоречия. Туров пытался защитить свою позицию - видеть героев Мележа не в лаптях и рваных кожухах, а в изменяющейся реальности, с проекцией на время, с учетом произошедших на Полесье преобразований.

Съемочная группа отыскала в Березинском заповеднике, где снимались основные сцены фильма, перелески, ручейки, затони и другие приметы описанного Мележем полесского края. Артистов разных театров, собранных режиссером в творческую группу, объединяло желание постичь народную суть характеров своих персонажей и показать героев в их подлинности. Я слышала напутствие Турова перед съемкой одной из сцен, в которой было занято много действующих лиц. "Никто из вас не должен ничего играть, - говорил режиссер. - Мележевские герои "натуральны", естественны во всем. Ищите эту простоту, тогда вас зрители признают за полешуков, и не из легенд и сказаний, а из самой жизни. Такими увидел их писатель, так и мы представим их на экране..." На съемках актеры, знавшие и не знавшие белорусский

язык, с удовольствием произносили колоритные полешуцкие слова. Туров поощрял такую "белорусизацию" москвичей и ленинградцев, а артистов наших театров даже сдерживал от перебора "колорита".

В произведениях романного плана (литературное оно или кинематографическое) эпоха предстает в широком охвате, разноплановом отображении. Время своими конфликтами и катаклизмами вмешивается в личную жизнь персонажей, часто определяя ее ход вопреки логике развития характеров. Одновременно конфликты реальности способствуют и проявлению этих характеров. Переплетение общего и личного, неразрывная их связь - отличительная особенность эпического творчества Ивана Павловича Мележа.

Литература, по его убеждению, "пишет историю человеческого духа, историю человеческой жизни"... Судя по всему, этой же точки зрения придерживался и Виктор Туров. Его главной заботой было выкристаллизовать судьбы главных и неглавных персонажей, а через них показать народ во времени. "Полесская хроника", как свидетельствует И. Мележ, родилась не в случайных командировках, а в сердце. Это же можно сказать и о работе В. Турова. "Суровые природные условия, - писал И. Мележ, - выковали людей с замечательными характерами: трудолюбивых, терпеливых, с особым пониманием мира и человеческим достоинством. Эти отрезанные от городов болотами люди имели свою культуру, среди них были талантливые мастера своего крестьянского дела, своеобразные философы".

В обилии персонифицированных и обозначенных отдельными чертами линий экранных дилогий центральное место занимают судьбы Ганны Чернушки и Василя Дятла. Еще подбирая исполнителей ролей, Туров знал, что если ему удастся провести эти линии в приближении к роману и "осенить", как он говорил, чем-то своим, картины состоятся как художественное явление.

Мележ более всех своих героев любил Ганну, отдал ей лучшие краски своей писательской палитры. Прекрасной, гордой, способной на сильные чувства, красивой физически и духовно видел ее и кинорежиссер. Исполнительницу этой роли он отобрал из множества претенденток. Лена Борзова, горожанка по рождению, только что перед тем окончила театральное училище имени Щукина, работала в театре на окраине Москвы, в кино играла лишь эпизоды. На пробы приехала с желанием убедить режиссера, что это именно ее роль и судьба. Юру Казючица, артиста того же театра, предложил Турову вызвать на пробу хорошо знавший его Борис Невзоров, которого режиссер уже выбрал на роль Евхима. Во время проб Юра Казючиц был

несколько скован в образе Василя, но уж очень походил на него внешне - белобрысый, с голубыми глазами - "вылитый полешук". Туров сказал, что верит в этого актера, поможет ему "разыграться", войти в образ мележевского героя.

Интуиция не подвела режиссера. В туровских картинах-"хрониках" и Ганна, и Василь совершенно новые для белорусского кино характеры-образы. Лена Борзова открывается основными чертами своей героини уже с первых эпизодов фильма. Дочь бедняка - гордая, с достоинством, острая на язык. В хрупкой фигурке актрисы чувствуется внутренняя сила, дерзость. Василь (Казючиц) в первых сериях фильма на ее фоне менее выразителен (даже закрадывалось сомнение: а за что эта незаурядная девушка полюбила заурядного парня?). Но от серии к серии артист набирал силу, характер становился сложнее, за внешней скромностью открывалась натура сложная, раздираемая желанием обрести свой участок земли, крепкое хозяйство и безоглядной любовью к Ганне.

Драму их взаимоотношений определило время с его классовыми противоречиями. Однако классовые характеристики доминировали в советском искусстве в 20-30-е годы. Воссоздание на экране событий тех лет осуществлялось в 80-е годы, когда акценты в искусстве изменились. Особенности "полесской хроники" в том, что, как справедливо писал А, Адамович, - "каждый человек, если уж попал в "фокус" писательского взгляда, интереса, - это человек живой, с ощутимой проекцией в реальную жизнь, за рамки романа".

Почти каждый из героев романа, которые попали в "фокус" Турова - сценариста и режиссера, имеет основную линию развития - будь она растянутой во времени или короткой, прерывистой. Наиболее объемными, в развитии предстают, конечно, Ганна и Василь. У каждого из них своя мера любви (и не только друг к другу, также к месту, где родились и выросли, к неповторимому краю), формы ее проявления. Ганна вышла замуж за Евхима не только под напором мачехи и с молчаливого согласия отца, считавших, что богатые Глушаки помогут им вырваться из нужды. У гордой и независимой девушки обидой засели в душе трусость и нерешительность Василя (он показал прятавшимся по лесам бандитам-маслаковцам хату Грибка, участвовавшего в переделе земли, никак не решался жениться на беднячке). Ганна вышла замуж за Евхима из протеста, а еще, наверное, льстило ей внимание этого "крутого" парня. Артист Б. Невзоров в соответствии с режиссерским видением показал молодого Глушака неодноплановым: привлекателен внешне, настойчив в ухаживании. И есть еще существенная

характеристика этого героя: он в разладе с самим собой, не находит места, которое бы его удовлетворило. Евхим видный и ладный, Василь "тихоня", а тоска по нем гложет сердце Ганны.

И оба они птицами летят на запретное свидание. Когда же Ганна убеждается в жестокости Евхима, отсутствии настоящей любви, уходит из дома Глушаков и вообще из деревни Курени.

В школе в Глинищах, куда она пошла к знакомой учительнице, Ганна переживает многое из того, что еще более закалит ее характер.

Уйдя из Кореней, отвергнув предложение Евхима вернуться, Ганна остается со своей тоской по чему-то чистому и светлому. Лена Борзова все это "отыграла" с необыкновенной естественностью.

В последних сериях экранизации она спрашивала у режиссера-постановщика: "Кого же я теперь люблю?.." И сама отвечала: "Все еще неугасшую мечту, она дает моей Ганне силы жить". Где же она, эта мечта? Ни Мележ, ни Туров не дали на это ответа...

Щедро использованы в фильмах речевые характеристики. Они точнее очерчивают персонажи, чем все другие компоненты. Сериал создавался на белорусском и на русском языках, в таком виде он и выпускался на экран. В русском варианте языковой колорит передан не в той степени, как в варианте белорусском. Тут автор-режиссер не выдержал меру включения местного колорита, белорусские обороты в ряде случаев звучат на русский манер.

Почти все рецензенты фильмов "Люди на болоте" и "Дыхание грозы" касались этой проблемы, активно ее обсуждали писатели, присутствовавшие на премьере в республиканском Доме литераторов. Никто из выступавших не отрицал, что посмотрели талантливое кинопроизведение, уважительное по отношению к Ивану Павловичу Мележу, с многими яркими образами. Но вот язык, на котором они говорят, писатели не приняли. Янка Брыль, один из выдающихся стилистов в нашей литературе, назвал его "трасянкай", которая снижает культуру экранизации. Были упреки в адрес режиссера и оператора за излишнюю яркость красок, "социальную приглушенность" конфликтов, любование этнографией края.

Туров с досадой слушал упреки, но в общем признавал их. Зато с какой радостью он показывал письма с Дальнего Востока, с Севера, в которых жившие там белорусы, посмотрев фильм "Люди на болоте", благодарили его создателей за то, что они позволили им увидеть и услышать своих земляков. И совсем окрыленным Виктор Тимофеевич приехал из Чехословакии, где на знаменитом

курорте Карловы Вары проходил XXIII Международный кинофестиваль. Его жюри присудило фильму "Люди на болоте" премию за мастерство актерского исполнения. А ведь это мастерство достигнуто благодаря точному видению каждой роли режиссером, мастерской его работе с ними.

Там же, на фестивале, В. Туров встретился со всемирно известным итальянским режиссером Джузеппе Де Сантисом, вместе с актрисой Борзовой они гуляли по городу. Выросшему на "неореализме" мастеру белорусская картина понравилась правдивостью и национальным своеобразием, более того, он увидел в ней "три круга любви": любовь героев к труду и своей земле, любовь как высочайшее чувство и любовь авторов к своим героям. "Это то, что согревало меня весь длительный период работы над экранизацией", - говорил Туров. Фильм "Люда" на болоте" принес, конечно, режиссеру немало волнений, но и немало радости. На всесоюзном кинофестивале (Таллинн, 1982 г.), он получил главный приз и диплом "За лучший художественный фильм", несколько позже - Государственную премию СССР, два Международных приза - в Карловых Варах и Маниле (Филиппины).

Проходят годы, а творческий опыт экранизаторов "Полесской хроники" остается исключительным в белорусском кинематографе. В. Туров вывел на экран не отдельных героев с "жизненными корнями", а народ "родом из Полесья" в его бытовой, физической и нравственной реальности.

Иван Мележ умер в августе 1976 года, когда сценариев по его романам еще не было. И я задала Виктору Тимофеевичу вопрос: а если бы не случилась такая трагедия - преждевременная смерть писателя, - принял бы он экранную "Полесскую хронику"? Туров был уверен, что Иван Павлович уважительно к ней отнесся бы, прежде всего за ту неподдельную любовь к дорогим его сердцу героям, которой кинематографисты жили, создавая фильм. В отличие от некоторых критиков, - уточнил Туров свою мысль, - он искал бы не разночтение со своими страницами, а соответствие главным мыслям и желаниям. Он любил свою Ганну, думаю, что полюбил бы и нашу, принял бы и многих других героев в экранном обличье... И не судил бы нас за то, что мы освещали их светом надежды на лучшую долю...

Туров гордился тем, что принадлежал к поколению, которое теоретики объединили общим понятием "шестидесятники". Из них выросли, говорил он, и "семидесятники". "Они - это мы, повзрослевшие, иные лишившиеся романтики, радужных надежд, но профессионально созревшие. Не угас тот, кто не отрекся от идеалов". Сам Туров считал, что именно это позволило ему

оторваться от "болот" и "воспарить к небу" в своих картинах-романах о судьбах народных, о Родине - "Время ее сыновей" и "Полесская хроника". И недоумевал Виктор Тимофеевич, почему солидный и проницательный критик Л. Аннинский в своей книге "Шестидесятники и мы" ни слова не сказал о белорусском кино 60-х... А в нем, по убеждению Турова, "шестидесятничество" проявилось достаточно отчетливо. Идея веры в человека, стремление показать "вершины его духа" - это определило нравственно-эстетический уровень не только фильмов Турова. "Третья ракета" Р. Викторова, "Альпийская баллада" и "Облака" Б. Степанова, "Зимородок" В. Никифорова, "Венок сонетов" В. Рубинчика. Они тоже из мироощущения поколения "неповрежденного идеализма", как назвал шестидесятников тот же Л. Аннинский.

К драме, которая произошла с советским киноискусством, когда после V Всесоюзного съезда кинематографистов (его Туров назвал разрушительным) началось внедрение в кинопроизводство так называемой "новой модели", Виктор Тимофеевич возвращался вновь и вновь - на творческих собраниях, в интервью. Он страдал от того, что некогда великий советский кинематограф предали сами же кинематографисты - одни от недальновидности, другие, поверив в авантюрные планы получить "полную независимость". А получили свободу аморальности и безответственности перед искусством. Туров сознавал вину за развал кино того поколения, к которому принадлежал: оно не выдержало напора рвавшихся к славе дельцов от искусства и бездарей. Те же, кто действительно прославил отечественный кинематограф, растерялись, заняли позицию выжидания. Ну а сам Туров что делал в то время, когда внедрялась "новая модель", согласно которой творчество отделялось от производства и проката?

Не помнится возражений Турова против решительной перестройки в белорусском кинематографе. Он понимал, что процесс этот неизбежен, творчество должно избавиться от идеологической цензуры, от которой самому доставалось. Но перестройка не должна была сломать основы того, что обеспечило кинематографу силу и славу.

Поиск новых "точек опоры"

Распрощавшись в 1984 году с милыми сердцу мележевскими героями, В. Т. Туров лихорадочно искал сценарий, который бы его взволновал. Перебирал портфель киностудии, читал журнальные публикации белорусских писателей. Встречался с Адамовичем, склоняя его написать что-то "не столь жестокое", как "Хатынская повесть", которую уже ставил Э. Климов. Воссоздать жестокость "в

натуральном виде" Туров не мог. Физиологизм, обнаженную жестокость он не воспринимал как необходимое средство художественной убедительности. Туровские фильмы на любом материале гуманны и оптимистичны.

В "перестроечное" десятилетие, которое Туров называл разрушительным, белорусский кинематограф с трудом сохранил творческий коллектив и производственную базу. Хотя и в меньшем, чем до середины 80-х, количестве, но выпускались фильмы. Среди них и имевшие общественный резонанс "Наш бронепоезд", "Кооператив "Политбюро"" М. Пташука, "Хам" и "Цветы провинции" Д. Зайцева, "Осенние сны" и "Эпилог" И. Добролюбова, "Отступник" В. Рубинчика, "Душа моя Мария" В. Никифорова, "Меня зовут Арлекино" и "Свидетель" В. Рыбарева... Список можно продолжить. Но Турова тревожило ослабление у кинематографистов интереса к белорусской литературе. Ворвались в кинопроизводство неумолимые законы рынка, которые создатели новых фильмов если и учитывают, но не выдерживают профессиональной конкуренции. В этом плане у Турова было особое мнение: он считал, что американизированные жанры вообще чужды белорусскому кино, интерес к себе мы можем вызвать не погоней за "боевиками", а созданием подлинно национальных картин. Постоянной болью для Турова был прокат, редко замечающий "отечественное" кино. В то время как национальное телевидение систематически показывало белорусские игровые фильмы, мультипликационные картины, внушая тем самым зрителям, что у нас в республике есть свой кинематограф, и "не худший в мире", как характеризовал его Туров.

Годы, о которых идет речь, были трудными для Турова и в личном плане: разошелся со второй женой Ольгой Лысенко, остался один и жил "бобылем". Отсюда участились кампании, выпивки. Этим в последние годы жизни, как мне кажется, он заглушал тревогу за здоровье. Ведь он знал, что болезнь его лишь на время остановила операция на почках.

Почему он на последнем этапе творчества брался за постановку разных по материалу и жанрам фильмов, не суливших успех по каким-либо показателям престижности? "Это определило время", - отвечал Виктор Тимофеевич. И считал, что внешне и по времени событий разные его картины 90-х годов "Высокая кровь", "Черный аист" и "Шляхтич Завальня" объединяет глубинная связь, стремление высказаться по острейшим социально-нравственным проблемам жизни в годы отречения от идеалов. Падает нравственность, происходят разрушительные процессы в обществе, самой природе, в душах людей. Искусство не может не

замечать трагедии нашего времени, считал Туров и этим объяснял свое обращение к вовсе не лирическим темам, определявшим его высокий режиссерский рейтинг в ранних картинах и при экраниаации народной эпопеи.

25 октября 1996 г. в Минском театре-студии киноактера отмечалось 60-летие со дня рождения Виктора Тимофеевича Турова. Он любил этот театр, созданный при его активном участии. На юбилейный вечер Туров приехал, увы, из больницы. Получая от представителя Президента высшую награду Республики - медаль Франциска Скорины, Виктор Тимофеевич сказал, что награда эта особенно дорога ему, ибо она первая от своей республики, народа, который он любил и которому, как мог, служил. Республика отметила это служение и Государственной премией, получить которую он не успел. Награда оказалась посмертной. 31 октября 1996 г. Виктора Тимофеевича Турова не стало...

Остались его фильмы, мысли, планы. И... покаяние перед коллегами и соратниками за то, что не всегда был справедлив и внимателен, случалось, шел на компромисс там, где нужна была принципиальность. За фильмы же свои не стыдился, ибо в каждом из них был честен и искренен. Он сознавал, что не все его картины совершенны, видел в них просчеты, но, "чтобы в какой-то из них проповедовал зло, грязь, человеконенавистничество, - такого не было..."

Это и многие другие признания он со всей искренностью изложил в буклете "Автограф", изданном к 60-летию Мастера. "Автограф" оказался его последим прижизненным портретом.

Я много лет знала Турова, писала о нем, спорила с ним. И не могу сказать, что до конца познала его. К тому, что сказала, добавлю лишь несколько штрихов из его личной жизни. Он был трижды женат и, по его признанию, каждый раз женился по любви. Расходились без зла, детей продолжал любить, а старшей дочерью Леной гордился, и потому, что талантлива - поэтесса, композитор, режиссер-мультипликатор, а еще и потому, что сама, без покровительства "сделала себя". Туров гордился и тем, что у него есть два сына - Артем и Дмитрий, первый от романа в экспедиции во время съемок фильма "Люди на болоте", второй - последней жены Тамары. И с обоими у него были доверительные отношения.

На съемках в экспедиции он любил "дружеские посиделки", задушевные беседы, во время которых порой просил прощения за то, что "в съемочной горячке" мог кого-то обидеть...

Туров признавался, что в творческой практике, как и в спорах с критиками и коллегами, случалось, эмоции "перехлестывали

через край": очень хотелось отстоять то, во что верил, чем жил. Он читал, что, несмотря на все испытания, судьба его состоялась, ибо она позволила ему жить в искусстве, одарила бесценным опытом встреч с интересными людьми. А среди них такие незаурядные личности, как Геннадий Шпаликов и Алесь Адамович, Владимир Высоцкий и Марина Влади, многие талантливые коллеги по профессии. И на всю жизнь оказались нужными уроки, полученные от А. П. Довженко в начале творческого пути. Все это, мне кажется, и позволило Турову сказать в своем исповедальном интервью, напечатанном в юбилейном выпуске "Автографа": "Иной судьбы я не желал..."